قصيدة كلمات سبارتكوس الأخيرة لأمل دنقل

دراسة أسلوبية

نائل عبد الحسين عبد السيد

كلية التربية الأساسية /جامعة ميسان

Nnaaeell314@gmail.com

المستخلص

يُعدّ أمل دنقل من شعراء التمرد تجاه واقعه ، وانعكس ذلك في شعره بشكل واضح، حتى عدّ من بعض النقاد بأنه شاعر سياسي يجنح لليسار، ولعل هذا الموقف جاء بسبب معارضته السياسية للاستبداد ورفضه لمعاهدة السلام مع اسرائيل، التي تجسدت في قصيدته المعروفة (لا تصالح) التي تحولت الى أيقونة في البلدان العربية، وركز خصومه على أن شعر دنقل كان مباشر، وذهب بعضهم إلى أن عقله الريفي يتحكم به لأنه يطلب الثأر وغيرها من الأمور التي لحقت به. يحاول هذا البحث الكشف عن التقنيات النصية التي استخدمها دنقل في نصه، كاشفاً عن مستويات النص على وفق الدراسة الأسلوبية لقصيدة (الكلمات الأخيرة لسبارتكوس).

اعتمد البحث على الأسلوبية كتطبيق لقراءة النص، لما تملكه من امكانيات الكشف عن مواطن الابداع والتألق النصية، ولما تستطيع من تحويل ما هو جمالي إلى معرفي كاشفة من خلال التحيل عن مواطن الإبداع والتألق.

تشكلت الدراسة من مبحثين، المبحث الأول تنظيري عني بالتعريف بماهية الأسلوبية وقدم علاقتها بالخطاب، وقدم استراتيجية الأسلوبية وآليات اشتغالها، لذلك استغنى الباحث عن التمهيد النظري.

أما المبحث الثاني فكان تطبيق نصي على الأسلوبية، متخذاً من النص وحدة مادة للتطبيق لذلك لم يستعن الباحث بمصادر أخرى سوى المجموعة الشعرية، في محاولة للحفاظ على التعامل مع النص فقط. يبقى هذا البحث محاولة معرفية، وبالتأكيد يتحمل الخطأ مثلما يتحمل الصواب.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية. مستويات النص. الستراتيجية. الاسلوب . التمرد. الخطاب.

Amel Dunqil's Poem, "Spartacus's Last Words: A Stylistic Study

Nael Abdulhussen Abdulsaed

University of Misan. Faculty of Basic Education. the department of Arabic language.

Abstract

Amal Dunqil is a rebelling poet against the society state of affairs, and that is very

only on the collection of poems as a resource as a way to maintain dealing only with the text. The research is a cognitive attempt that accepts being correct or mistaken.

key words stylistics. text levels. strategy.style. rebellion. the speech

اولا: الأسلوبية الماهية والاستراتيجية

إنّ مصطلح الأسلوبية، مصطلح واسع، ويعتريه الغموض والعمومية، بسبب كم التنظير الهائل فيه من جانب، وكون الأسلوبية تسعى لرصد عمل إبداعي خلاق، فكان تقيده وفي تعريف واحد شامل يصعب على المنظرين من جانب آخر، وحدد النقاد وجود مفهومين للأسلوب هما: المفهوم الشكلي والمفهوم الذاتي.

فالمفهوم الشكلي: مرتبط بالبلاغة الجديدة، ويرى أن الأسلوبية تمثل طريقة التعبير اللغوي عن الأفكار، ويتناول: الإيقاع الخارجي والداخلي، وقواعد التركيب النحوية والصوتية ، والمفردات والتعبيرات بمعانيها المعجمية والمجازية والدلالية. وأما المفهوم الذاتي: فيرى في الأسلوب طريقة التعبير الخاصة بمنتج النص، بزمن معين وباستعمال أحد الفنون، ويُعنى بمؤثرات التعبير الشخصية الموضوعية، فضلاً عن المؤثرات البيئة الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية[1].

وغلب على تعريف الأسلوبية عند المنظرين، الابتعاد عن الفصل بين الشكلي والذاتي، وغالباً يؤتى بهما في إطار يمتزجان به، وقليل من النقاد من سعى للفصل بينهما وتحديد كل اتجاه وأثره، في حين أن الفاصل بين الاثنين واضح جداً، فالشكلي يمثل نظرة استباقية للنص أما الذاتي فهو ينطلق من النص وبتحديد ما يمتاز به شكلاً وتركيباً عن بقية النصوص، ويبين

clear in his poetry; so he was seen, by a few critics as a leftist poet. This is because of his political opposition to despotism and his refusal of peace treaty with Israel. This attitude is reflected in his well-known poem “Don’t Make Peace”, which came to be an icon in Arabic countries. His opponents assume that his poetry is direct, others say that he has a rural mind that looks for revenge along with other things imputed to him. This research aims at showing the textual mechanisms that Dunqil uses in his text, revealing the levels of the text according to a stylistic study of “The Last Words of Spartacus.”

The research depends on stylistics as an application to read the text for it can disclose the textual points of creativity and splendour .

The study consists of two parts: the first is theoretical concerned with introducing the meaning of stylistics and showing its old relation to discourse, in addition to the oldness of the strategy and mechanisms of stylistics. Therefore, the researcher dispensed with a theoretical introduction .

The second part is a textual application on stylistics adopting the text as a subject, and therefore, the researcher depended

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

التقنيات النصية التي استخدمها منتج النص فيه، ويقترب الجانب الذاتي من دراسة الأسلوب كاختيار فردي حسب تعبير بيفون (الأسلوب هو الرجل)، أما الشكلي فهو يشمل تقنيات الإداع الكامنة في شيء جعلت منه متميزا وحملته سمة الابداع واطلق عليه مفهوم النص.

فأغلب تعريفات الأسلوب تشير إلى أنه طريقة، أو وسيلة للكشف عن الوسائل اللغوية التي تميز النص أو الخطاب عن غيره من النصوص، والخطابات الأُخَر وإظهار خصائصه اللغوية، والجمالية، فضلاً عن ربطه بالأديب كفرد، وانتزاعه من فاعلية اللغة، لكن يظهر عجز هذا الاتجاه في الدراسات التطبيقية التي تظهر فاعلية اللغة وأثرها على التواصل مع فهم الأسلوب.

فالأسلوب عند أحمد الشايب :"هو طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، أو الضرب من النظم والطريقة فيه"[٢].

وعند صلاح فضل "إن الأسلوب "محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل"[٣].

والأسلوب عند عدنان بن ذريل: "علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية فتميزه عن غيره"[٤].

وعرف بيير جيرو الأسلوب وفق فيه بين المفهومين الشكلي والذاتي فهو " استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الأشكال وصوابها"[٥].

وتبقى السمة الغالبة على تعريفات الأسلوب، العمومية، وعدم الدقة في تحديد المصطلح ولم يخلُ تعريف من النقد وما يزال الدارسون غير متوحدين، وغير متفقين على تعريف جامع مانع للأسلوب شأنه شأن كل المفاهيم والمصطلحات الحديثة[٦].

أنواع الأسلوب

يؤثر الجنس الأدبي في الأسلوب وتركيبه، وتختلف طرق التعبير فيه من جنس أدبي إلى آخر، فضلاً عن التنوع في داخل الجنس الأدبي الواحد، فتفرض أنواع الأجناس أشكالاً تعبيرية مختلفة، فمثلاً تركيب القصيدة العمودية الكلاسيكية يختلف عن تركيبها الحديث، والأمر أكثر اختلافاً في قصيدة النثر وشعر التفعيلة، وبالتأكيد فأن هذا جميعه مختلف تماماً مع النصوص النثرية، كالرواية والمسرحية والقصة القصيرة والأقصوصة وغيرها، ويلعب منتج النص دوراً من خلال إمكاناته الخاصة في اختياراته اللغوية وتراكيبها سواء في الشعر أم النثر[٧] ، وهذا الاختلاف والتعدد في طرائق التعبير وخواصها ساهم في تعدد أنواع الأسلوب.

وقد قسم الاسلوب وفق الموضوع والمتلقي، في بداية تنظيراته،

١. الأسلوب البسيط أو السهل: وهو يصلح عندهم للرسائل والحوار.
٢. الأسلوب المعتدل أو الوسيط: ويصلح للتاريخ والملهاة.
٣. الأسلوب الجزل أو السامي: يصلح للمأساة[٨].

وقسم بعض النقاد الأسلوب بشكل أكثر تفصيلاً:

١. **الأسلوب الشكلي**: الذي ينظر فيه إلى طريقة التعبير اللغوي عن الأفكار.
٢. **الأسلوب الذاتي**: الذي ينظر فيه إلى طريقة التعبير الخاصة بأديب من الأدباء وبعصر من العصور وبفن من الفنون[٩]

وقسمه بعض الدارسين[١٠] على :

١. **الأسلوب العلمي**: وهو الطريقة التي يسلكها العالم والكاتب للتعبير عن الحقائق العلمية لإقناع الناس

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

بالأدلة، والبراهين وله خواصه، وعناصره، ومميزاته التي تميزه عن غيره.

٢. **الأسلوب الأدبي**: وهو الطريقة التي يسلكها الأديب في التعبير عن مشاعره، وعواطفه بلغة رفيعة مؤثرة في العواطف، والمشاعر الإنسانية.

٣. **الأسلوب العلمي المتأدب**: وهو الطريقة أو المنهج الذي يجمع بين الأسلوبين (الأدبي، والعلمي) إذ يصاغ فيه الأسلوب العلمي بأسلوب أدبي طريف مؤثر في العواطف بلغة مُعْرَبَة، وعبارة لطيفة.

وهذا التعدد في أنواع الأساليب أفضى إلى تعدد في الدراسات الأسلوبية [١١].

ومِنْ ثَمَّ تنوعت التوجهات الأسلوبية تبعاً لتغير الاتجاهات الأسلوبية وأهم اتجاهات الأسلوبية ثلاثة هي [١٢]:

١. **أسلوبية التعبير**: وهي الأسلوبية التي عُنيت بالتعبير اللغوي رائدها شارل بالي (١٨٦٥-١٩٤٧)، و قد بدأ في التأسيس لها من خلال كتابيه: (في الأسلوبية الفرنسية) الصادر ١٩٠٢م، و (المجمل في الأسلوبية) الصادر ١٩٠٥م[١٣] اللذان ناقش فيهما أفكاره حول الأسلوبية التي يرتكز حقلها أساسا على "ثنائية تكاملية هي من مواضعات التفكير اللساني...ظاهرة اللغة و ظاهرة العبارة Langue/Parole...و إذ يرغب (بالي) عن هذا التقسيم يصنف الواقع اللغوي تصنيفاً آخر فيرى الخطاب نوعين: ما هو حامل لذاته غير مشحون البتة و ما هو حامل للعواطف و الخلجات و كل الانفعالات.." [١٤]، و قد قام (بالي) بالتعريف بمجال بحث أسلوبيته، فقال: "تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، و واقع اللغة عبر هذه الحساسية" [١٥].

٢. **الأسلوبية البنيوية** : وتسمى الأسلوبية الوظيفية وهي الأسلوبية التي عُنيت بالنص الأدبي، وجهازه اللغوي، والتي ترى أنَّ المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة، ونمطيتها وإنَّما أيضاً في وظائفها ورائدها جاكبسون[١٦]

٣. **الأسلوبية التكوينية**: وتسمى أسلوبية الكاتب، والأسلوبية الأدبية، والأسلوبية النقدية، وذلك بفعل تقربها من الأدب واعتمادها على النقد، وهي تعنى بظروف الكتابة، وروادها ليوسبتزر وباشلار [١٧]

علاقة الخطاب بالأسلوبية

إنَّ التحول من مفهوم بلاغة العبارة إلى بلاغة الخطاب، جاء عبر مراحل لنصوص بلاغية ثلاث رصدها "جيرار جنيت في اوائل السبعينات حين نشر مقالًا يعتبر رد فعل ازاء هيمنة (فن العبارة)، بل الشهرية على البلاغة، قال في مستهله: عرفتْ الفترة الممتدة بين (١٩٦٩ – ١٩٧٠)، ظهور ثلاث نصوص تكاد تكون متزامنة، مع اختلاف أحجامها فان عناوينها تشي بأمر ذي اعتبار، نقصد بذلك (البلاغة العامة)، لمجموعة ليج، الذي نعلم أن عنوانها الأصلي هو : (البلاغة المعمّمة)، ونقصد ثانياً مقال ميشيل دوكي (نحو بلاغة لصورة معمّمة)، ونقصد بالثالث مقال جاك سوشر (الاستعارة المعمّمة). هكذا يتقلص الموضوع، من البلاغة إلى صورة التعبير، ثم إلى الاستعارة"[١٨] ومن هنا انطلقت لسانيات النص معتمدة على ما طرحه الشكلانيون الروس، في إطار شكل النص اللساني، فضلاً عن طروحات جان كوهن في المفعوم الاستبدالي والسياقي[١٩]، وطروحات جيرار جنيت العلائقية[٢٠]، مما خلق مفهوما تجاوز الرؤية اللسانية على مستوى الجملة والعبارة، إلى النص بشكله الكلي كخطاب ذي

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

دلالة واحدة، متمثل بجزئيات متعددة، يتم التعامل معه في المركبات البنائية الكلية لعلاقات الخطاب.

حيث يرى ميخائيل باختين " لم يظهر حتى القرن العشرين طرح بقضايا أسلوبية الرواية، ينطلق من الاعتراف بالأصالة الأسلوبية للكلمة الروائية، الكلمة النثرية الفنية، إذ ظلت الرواية ردحاً طويلاً من الزمن موضع دراسة ايديولوجية مجردة، وتقويم اجتماعي دعائي فقط. في حين أن المسائل التي تشخص أسلوبيتها مهملة اهمالاً تاماً، وتدرس عرضاً وبدون مبدئية"[٢١]، ويطالب باختين القراءة المنتجة بمبدئية علمية خارج الفهم المؤدلج لنظرية الأدب الاستباقية، وهذا التوجه الذي قد يدعو إلى استبعاد عدد كبير من نظريات المذاهب الأدبية ، لا سيما ذات القوالب الجاهزة في التعامل مع النص باشتراطات نقدية معيارية، كالكلاسيكية وحصرها بصراع العاطفة والعقل وشريطة انتصار العقل المتمثل بكونه تقديس للواجب والولاء للسلطة الحاكمة من طبقات النبلاء والاشراف[٢٢]، والرومانسية في منحاها الطبيعي بانتصار العاطفة واهمية الذات[٢٣]، وغيرها من المذاهب ذات الاشتراطات الحدية، وهو ما أثر على "واقع النقد الروائي في أوربا نفسها، إلى حدود القرن الثامن عسر وجعله أسير البلاغة الكلاسيكية؛ ولهذا كان عاجزاً عن فهم الخصوصية الأسلوبية للرواية"[٢٤] وبقي محصوراً في الاطر الجزئية، والنظرة الكلية الايديولوجية للرواية.

إنّ الجهد البلاغي العربي الكلاسيكي الكبير، أصبح يمثل إشكالاً مؤثراً في طبيعة الدراسات البلاغية وعلاقته بالخطاب، لا سيما الدراسات الاكاديمية، فعلى الرغم من اعتمادها على المصطلحات الحديثة، لكنها تعود لتجزئة النص على وفق التنظير العربي الكلاسيكي البلاغي[٢٥] مما يفقده وحدته الموضوعية ويؤثر في منحى الخطاب، حيث تعتمد دراسات كثيرة على تقنيات البلاغة (الاستعارة والصورة والتشبيه وغيرها) بمعزل عن النص وخطابه وعن وحدته الموضوعية، فتدرس النص كجزئيات إبداعية على وفق تصنيفات ومصطلحات البلاغة الكلاسيكية العربية، دون الاهتمام بتأثير ذلك في خطاب النص.

استراتيجية الأسلوبية

تمثل الأسلوبية علاقة تميز ما بين القاعدة والفرد، والقواعد الأصلية للأعمال مختلفة باختلاف المعارف وتنوعها من الهندسة إلى قواعد التمثيل والاخراج إلى قواعد الطيران، ونستطيع أن نحدد مفهوم القاعدة في الأدب، هي قواعد اللغة[٢٦] من نحوٍ وصرف وأساليب تركيبية كالاستعارة والتشبيه والصورة فضلاً عن قواعد الجنس الأدبي واشتراطاته، مثلاً في القصيدة العمودية يمثل الوزن والقافية شكلاً رئيسياً، كذلك الأمر في المسرح والرواية وغيرها، وينطبق هذا ليس في الأدب فحسب بل في الأعمال بمختلف تصنيفاتها تخضع لقواعد عامة ثابتة، وتخضع لأحكام معروفة لدى جميع من يزاولها، لكن القلة المبدعة التي تخرج عن الإطار الجمعي، تمنح شكلاً مضافاً لشكل القاعدة الأصلية، بالتأكيد أن عدد الشعراء والممثلين والرسامين والعمال والمهندسين والطيارين وغيرهم كبير جداً، وأغلبهم يمارسون هذه الأعمال بحرفية عالية، لكن القليل منهم جداً هم من يؤثروا بالمتلقي بشكل عميق، هذا التأثير لا يأتي من القاعدة نفسها، وإنما من الشكل الإبداعي المقدم تحت ظل القاعدة الأصلية، هذا الشكل يمثل الأسلوبية.

نحن نتفق على أن أي عمل لا بد أن يحمل مضموناً وفائدة، لذا الأسلوبية لا تناقش طبيعة المضمون لأن شرط توفره تخضع له جميع الأعمال، بل تناقش الشكل الذي قُدم فيه المضمون[٢٧]، وهنا يكون دور المشاهد أو المراقب أو المتلقي بارزاً في تحديد السمة التي جعلت هذا المهندس أو الطيار أو العامل أو الممثل أو الأديب متميزاً عن اقرانه، وهذا الحكم بالتميز يستطيع أن يطلقه

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

كل من يعرف القاعدة الأصلية للعمل المقدم، وهنا تبرز اهمية الأسلوبية فهي تمنحنا السبب الذي جعلنا نرى هذا العمل متميزاً عن غيره[٢٨]، وعن ماهية امكانيات هذا العمل فضلاً عن السمات الفردية التي جعلت الفرد مبدعا مقارنة بأقرانه.

تحدد القواعد بأنها أشكالاً أو قوالب بعضها متزمت وحاد وبعضها مرن، ويحدد العمل بأنه شكلاً ملتزماً بالقاعدة[٢٩] ويأخذ انزياحاً ما، بعض هذه الانزياحات متشابهة قد تصيبك بالملل بسبب تكرارها، (كالمناطق التي بيوتها ذات شكل هندسي موحد)، وبعضها يكون مبتكراً متميزاً، استراتيجية الأسلوبية تعمل على شقين ومن مكانين مختلفين، الشق الأول: يتعلق بالنص أو العمل هو مقارنة الشكل الجديد المتميز بالقاعدة، والكشف عن الامكانيات الفردية التي وضفت القاعدة للخروج بهذا الشكل المتميز، الشق الثاني: هو نتيجة التحليل في الشق الأول الذي يقود إلى تقديم الصفات الأساسية التي قدمها المبدع وتمثل أسلوبية النص لديه.

ما بين القاعدة الأصلية وفاعلية المبدع، تتشكل الأسلوبية وتكون بمثابة عامل مشترك تحليلي لمستويات النص النحوية والصرفية والدلالية والصوتية والتركيبية، وتقدم أسباب فاعلية وتميزه، برؤية تتعلق بإمكانيات منتج النص وتقنياته التي يستخدمها في تحويل القاعدة الأصلية كمادة خام إلى شكل آخر أكثر إبداعاً وتألقاً.

وفي الأدب يقوم " الكاتب بجعل اللغة موحية قادرة على تقديم الحدث أو الموقف أو الحالة الشعورية التي يريد أن يقدمها للقارئ"[٣٠] مستخدماً مجموعة من قواعد اللغة بتركيز أو تكثيف أو تكرار أو تركيب بصورة أكبر من بقية التقنيات المتاحة، ويكون هادفاً إلى التأثير في المتلقي وتعميق حالته الشعورية مع النص " فصور اللغات لا تنفصل عن صور النظرات إلى العالم وحاملي هذه النظرات من الاحياء، الناس الذين يفكرون ويتكلمون ويفعلون في وضع اجتماعي مشخص تاريخياً"[٣١]، والأسلوبية تقدم دراسة إلى هذه التقنيات كاشفة عن نظرة الأديب المتجسدة في استخدام تقنياته الخاصة من القاعدة الأصلية اللغة، عاكسها في جنس أدبي معين، مقدمة إلى متلقي ما.

تمنحنا استراتيجية الأسلوبية فهماً دقيقاً للفارق بين التقنيات والآليات اللغوية المستخدمة من قبل منتج النص وفق قاعدة أصلية (اللغة) ومن خلال قاعدة ثانية (الجنس الأدبي) بالاعتماد على نوع أو صنف معين من هذا الجنس (نص عمودي، تفعيلة، نثر، رواية بوليسية، رواية اجتماعية، رواية خيال علمي، ....) وبين أن يعد الشاعر أو الكاتب يملك الهاماً، أو يعد محترفاً باستخدام تقنيات اللغة في نوع أدبي معين، لذلك نجد تجارب وقامات أدبية كبيرة لم يكتب لها النجاح نفسه بمجرد أن تغيير النوع الأدبي، حاول الجواهري الكبير أن يكتب قصيدة التفعيلة[٣٢] ، لكنه لم يوفق بمستوى نصه العمودي، كذلك كتب يوسف ادريس الرواية، لكنه لم يلقَ النجاح الكبير الذي انتجه في القصة القصيرة، وكان السياب شاعراً عمودياً جيداً، لكنه حين كتب قصيدة التفعيلة تحول إلى مستوى إبداعي آخر ومختلف، أيضاً طالب عبد العزيز كان شاعر تفعيلة وشاعر عمودي جيداً، لكن منطقة إبداعه كانت في قصيدة النثر وصلاح عبد الصبور في قصيدة التفعيلة، ومحمد خضير في القصة القصيرة، وبالتأكيد هذه ليست قاعدة ثابتة فهنالك شعراء أو كتاب ابدعوا في أكثر من نوع أدبي، كنجيب محفوظ، وفؤاد التكرلي والطيب صالح في القصة القصيرة والرواية، محمد الماغوط في المسرحية وقصيدة النثر والنص المفتوح، جمال جاسم امين وسراج محمد وغيرهم في الشعر العمودي وقصيدة النثر.

ما تؤشره استراتيجية الأسلوبية أن التقنيات التي يستخدمها الأدباء الذين نجحوا في أكثر من نوع أدبي أو

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

جنس أدبي، بأن تقنياتهم اللغوية اختلفت تماماً من نوع إلى آخر ومن جنس لآخر، ويأتي ذلك من اشتراطات الجنس أو النوع نفسه، ومن قابلية ترويضه والإبداع فيه، حتى أننا نستطيع أن نحدد لدى المبدع الواحد اختلافاً كبيراً في تقنيات نصه من نوع إلى آخر، حتى كأنك تقرأ إلى أديب آخر مختلف عن الأول بحكم تغير قواعد الكتابة الإبداعية.

ثانيا: أسلوبية قصيدة كلمات سبارتكوس الأخيرة

يحيل عنوان القصيدة (كلمات سبارتكوس الاخيرة)[٣٣] إلى مفاهيم نصية تسبق القراءة، وتقدم رؤى استفتاح للنص من خلال عودة الاسم ((سبارتكوس)) الثوري الأول في تاريخ البشرية في وجه العبودية بكافة اصنافها وأنواعها، وكون العنوان احال إلى إشارة وجودية لأخر كلمات سبارتكوس، فأننا أمام وصية ثورية لاسيما وإن العنوان تعامل مع الشخصية بوصفها معروفة للجميع.

أولاً :أسلوبية العنوان:

أ-المستوى النحوي: يتكون العنوان من مقطعين يشكلان جملة خبرية تامة المعنى بذاتها، وفي الوقت نفسه تشير إلى إحالة ما هو آت، فالمقطع الأول المتكون من المضاف والمضاف إليه يمثل نقطة اللقاء الأولى بعد حذف الخبر، لاسيما وإن المبتدأ هو متواطئ عليه في المعرفة، ولا يكون المبتدأ نكرة، وجاء المضاف والمضاف اليه في وتركيب نحوي يؤكد اهمية الاسم الاعجمي (سبارتكوس) في تعريف النكرة (كلمات) التي لا يتم معناها ولا تستحق مكانتها دون وجود البطل سبارتكوس، أما صفتها فتأتي معرفاً بال التعريف، لكنها ليست صفة قطعية بقدر ما يمثله من فتح احتمالية قادمة تعبر عن اهمية التوثيق، أي أن الصفة لم تقتل معنى المبتدأ بل جعلت له امتداداً أوسع، وبحاجة إلى عدد من التراكيب التي ستعلمنا ما هي الأخيرة من الكلمات. يحيل المستوى النحوي إلى تمام في اللغة وحاجة في المعنى لم تتم.

ب- المستوى الصوتي: لا يحيل العنوان إلى موسيقى إيقاعية في الأوزان العربية، لكنه لا يخفي تمكنه من موسيقاه الداخلية المقتربة من التقديم الرسمي للخطابة، فالصوت بشكلة الكلي، المقسوم إلى مقطعين لفظيين، ينتهي الأول بالسين كوحدة توقف ساكنة، تخضع للجر محلاً وليس لفظا بالإضافة، والكلمات الثلاث التي يتكون منها العنوان، تحتوي كل من الكلمة الثانية والثالثة على حرفي مد، في حين جاءت الكلمة الأولى بحرف مد واحد، مما منح الاتساق الموسيقي للفظة الأعجمية أثرا تقبليا للمزاج العربي، في حين جعل من المقطع الثاني المتمثل بكلمة (الأخيرة) ختاما بموسيقى في بدايتها وختامها، كما تمثل كل كلمة من الكلمات الثلاث ما يشابه القافية المطلقة التي تسبق بحرف مد.

نجد العنوان قد حذف من الاسم الاعجمي، حرف المد الثاني فالمتعارف عليه أنه يلفظ (سبارتاكوس) لكن العنوان قد حذف الالف من وسط الكلمة فتحولت إلى (سبارتكوس) وهنا حول اللفظة من المد الوسطي الذي يؤخر النطق في استرخائه إلى جعل الكلمة أكثر تماسكاً وحزماً في لفت الانتباه للصوت، كون المد الكثير يؤدي إلى التنغم والهدوء، وهو لا يتلاءم مع شدة الموقف.

ت- المستوى المعجمي والدلالي: تمثل الكلمة الأولى في ثريا النص (كلمات) جمع لمفردة (كلمة)، إذا تشير إلى جمع محدد يختلف مدلولها عن لفظة (كلام) التي تشير إلى الاسترسال والترابط وفق نظام محدد، فالكلمات في مدلولها الأول لا تؤكد ترابط الأشياء وسيرها باتجاه واحد، وإنما توكد قيام المفردة الواحدة

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

بذاتها وتملكها لمدلولها والإشارة التي يحملها معه ذلك المدلول. كما تحيل مفردة (كلمات) إلى القلة والتحديد وهذه القلة تمنح المفردة اهمية قصوى فيما لو أتم استبدالها بمفردة أخرى، فلن نحصل على هذا الحصر والاهتمام.

تمثل المفردة الثانية سبارتكوس إشارة إلى حوادث تاريخية لثورة المظلومين والجياع، أكثر من مدلولها المرتبط باسم شخصية محددة، وهي هنا تستحضر الرمز الثوري المقاوم والمدافع الى اخر رمق من أجل قضيته، ويشكل الرمز الثائر والضحية في صورة الشهيد، والموقف هنا في الموت من أجل القضية، يرتبط بدلالة الكلمات بمفهومها المحدد عددا وليس معنى.

إنّ لفظة (الأخيرة) مرتبطة بالانقطاع والتوقف، فآخر الشيء هو انتهائه، وجاءت بعلاقة ارتباطية مع الكلمات، وهي تؤكد أن بعد هذه الكلمات لم ينطق سبارتكوس أي كلام آخر، وكلمة الأخيرة، أي ما يأتي بعد شيء يسبقه وكان هو مسك الختام، إذ لا يتبعه شيء آخر، وهذا ما يشير إليه العنوان.

توكد دلالة العنوان أننا أما نص وصية لسبارتكوس قالها قُبيل وفاته، وهو ما يمنح الكلام قدسية الوصية لشهيد الحرية والثورة ، فضلاً عن كونها تمثل امتداد لهذه القضية التي اطلقها سبارتكوس، فالكلمات الأخيرة لابد أنها جاءت من أرض المعركة التي وقع فيها وهو يدافع عن حقوق المستضعفين والفقراء ويطالب بأن يعاملوا كبقية الناس أو من خلال صلبه كما سيوضح النص، وهنا يأخذ العنوان شكل الوثيقة التاريخية الراصدة للحظات الأخيرة من حياة ثورة إنسانية كاملة تم التعبير عنها بلسان قائدها.

ج - العناوين الداخلية للنص:

تتكون القصيدة من أربعة مقاطع، وقد حدد النص هذه المقاطع بعناوين ثانوية، تتكون بكلمة (مزج)[٣٤] ثم يلحقها برقم كتابي، فتبدأ بمزج أول، وتسلسل إلى مزج رابع. والمزج يحمل مدلول التداخل والتحول إلى شيء متجانس موحد، أكثر من أي كلمة تشبهه أخرى ك(خلط، دمج، تداخل..) فالكلمة تؤكد توحد معين في مواقف عدة، وهنا يكون المزج في استعادة صورة الصلب الذي تعرض له سبارتكوس ورفاقه بعد خسارة معركتهم الأخيرة، هذا الصلب لن يتوقف في زمن معين بل سيمتد ويستفحل ليطال كل المآسي التي تلحق بالثوريين، فالمزج هنا هو توحيد لهذا الموقف الإنساني الساعي لرفض الاستبداد والعبودية.

إن هذا المزج هو ما يمنح النص هوية العبور لأزمنة متعددة وبالوقوف على شخصيات ثورية خالقا فضاءً سردياً متكاملاً، فالرموز التي يستدعيها النص من خلال المزج، لا تحضر مجردة، بل تستصحب معها ازمنتها واماكنها، التي تحيل إلى مزج متبادل في الاماكن والازمنة، فالرمز يتحول بفاعلية العنوان الثانوي إلى عصرنة لكن قضيته تبقى واحدة وهي الحرية ورفض الاستلاب والاستبداد، والطموح بحياة حرة.

ثانيا: أسلوبية المتن:

أ- انزياح ال(لا) للفرد. وال(نعم) للقطيع: يأخذ النص بشكل الصراع بين ال(لا) وال(نعم)، الشاعر يعود بها إلى أطرها الأولى، فالشيطان أول من اطلق (لا)، لذا يكون متفرداً، وهو ما يتضح من خلال الوصف له بالمفرد، كون المفرد يأتي من التفرد، وبين الجمع الذي يأخذ من الجماعة، والجماعة هنا تحضر بفعلها المطيع المقتربة من شكل القطيع في التعامل مع الأمر، إذا لا تفرد للقطيع، فيترادف المفرد مع الموقف الرافض، وال(نعم) مع الموقف الخانع، ومن ثم فان الموقف

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

الحقيقي يتجلى في صورة من قالوا نعم، أكثر منه في صورة رفض الأمر، على الرغم من أن الرافض لا يعمل والخانع هو من قام بالعمل.

"(مزج أول)[٣٥]

المجد للشيطان معبود الرياح

من قال لا في وجه من قالوا نعم

من قال لا .. لم يمت

وظل روحا ابدية الالم!! "

يحيل الصراع الى مزج (فرد + لا) بالضد من (نعم + قطيع) وهنا الفرد هو يخلق ال (لا) في حين ان النعم هي تخلق القطيع، لذلك تم تقديم المسبب، ويحضر الخلود كمعادل موضوعي للمجد، (المجد الرافض = الخلود المؤلم)، ويقابل ذلك المسكوت عنه أو التضاد الغائب، (الحياة الهادئة = الموت الخانع).

ويظهر الصراع جلي بين الأنا المفرد والجمع القطيع في المزج الثاني، فيتحول الضمير من الأنا إلى المتكلم، ويعبر عن عذاباته الظاهرة أمام العيان، فتكون صورة المعلق على المشانق هي صورة ال (لا) التي لم تنحني إلا وهي ميتة:

"(مزج ثان)[٣٦]

معلق أنا على مشانق الصباح

وجبهتي – بالموت – محنية

لأنّني لم احنها .. حية!"

وهنا يأتي الموت كعقوبة زائلة أما المجد، كون المشانق لم تكن للأنا وحده بل للصباح، وما الأنا الرافضة إلا واحدة من هذه الاشراقات الصباحية، حتى أن مدلول الانحناء للجبهة جاء في البيت الثاني فاقداً للإرادة (محنية)، كما هو الموت، لكنه استحال فعلا مكتمل الاصرار وتام الارادة حين عاد المدلول إلى الأنا فسبقت بنفي قوي وفعل منسوب إلى الذات المتكلمة (لم احنها)، وهذا النفي المسند للمتكلم امتداد واضح لعلاقة (فرد + لا)، وتاتي الجملة الاعتراضية (- بالموت -) توكيداً على مشانق الصباح، حتى أن حذفها لا يربك النص، لكن النص يحيل إلى خلود أهم من الحياة، وحياة اسوء من الموت، فيتحول الموت كحادث اعتراضي وليس كنهاية لسبارتكوس أو جميع من يمثلهم هذا الرمز الساعي للحرية، إذا يتحول المجد إلى حياة حقيقية ثورية او موت اعتراضي نابع من قتل الاشراق والنور، لذا جاء الموت في النص ليس اصيلا او معادلا للمشانق، فالانحناء وعدمه هو المعادل النصي الذي يقوده الموقف، مما احال الاهمية لانحناء الجبين وليس لاختناق الرقبة، وهو الفعل المؤدي في المشنقة للموت، اذ تأخذ دلالة (الجبهة = الانحناء) اهمية قصوى في النص بين جزء من الجسد الإنساني، وتحتقر الفعل الاعتراضي للموت (العنق = المشنقة)، وهذه الجدلية بين جزئين من الجسد الإنساني تحيل إلى مدلولات النص، فالعنق يعادل استمرار الحياة، بينما الجبهة تعادل الكرامة، هنا يتضح الفارق بين جذور ال(نعم) الخانعة، وجذور ال(لا) الأبية الممانعة، في ضدية (الذل x الكرامة) يكون الموت حادثا عرضي يوضع بين شارحتين إشارة إلى أن وجوده وعدمه سواء(- بالموت -) فالكل حتما سيمرون به، لذا أن العامل الاهم لدى القطيع، والذي يتم السيطرة به عليهم وهو (الموت)، إذ يساقون خوفاً من الوقوع به الآن، وخوفاً مما بعده، هو لا يمر في ذهن الرمز سبارتكوس،

" يا أخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقين

منحدرين في نهاية المساء

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

في شارع الاسكندر الأكبر:

لا تخجلوا .. ولترفعوا عيونكم اليّ

لأنكم معلقون جانبي .. على مشانق القيصر"[٣٧]

تظهر علاقة الانحناء واضحة مع القطيع (مطرقين، منحدرين، لترفعوا عيونكم، لا تخجلوا)، ورغم تكرار المشانق هنا لكنها لم ترتبط بالصباحات بل توثقت علاقتها في المساء، والفارق بين مشانق الصباح، التي ينصبها القيصر للثوار، وبين مشانق القيصر التي يضعها للعبيد، الذين يموتون دفاعاً عن عرشه واثباتاً لعبوديتهم، هو الفارق في الموت بين الاشراق الصباحي والافول الليلي. وتبقى علاقة الجبين والرقبة قائمة، فالرقبة الذليلة تخشى حتى أن تنظر إلى المصلوب من اجل الصباح، وتستمر الانا للمتكلم مالكة الارادة، في حين الجمع للقطيع فاقد الارادة، لكن الأنا هنا ليست فرويدية، وبعيدة تماماً عن التورم، بل هي تبذل من أجل الآخرين من أجل حلم بيوم سعيد، وهو ما يستدعيها إلى مطالبة القطيع بان ترفع راسها مرة:

" فلترفعوا عيونكم اليّ

لربما .. إذا التقت عيونكم بالموت في عينيّ

يبتسم الفناء داخلي .. لأنكم رفعتم راسكم .. مرّة!"[٣٨]

ودلالة التجربة برفع الراس تشير إلى تجربة أن لا ينحني الجبين، لكن الفارق بينهما، هو أن الراس متحرك ممكن أن يرفع وينحدر مرة أخرى، لكن الجبين ثابت إذا ما رفع لا ينحني إلا بالموت، وهو انحناء ميكانيكي وليس انحناء فعلي، وهذه الدعوة الواضحة للعبيد بان يتطلعوا مرة إلى ما سيخسروا لو كانوا احراراً، هي كسرا لتقديس الرمز والابتعاد عن أفعاله، الأنا هنا لا تطالب بان تكون رمزاً ابداً، بقدر سعيها لتكون سلوكا لحياة تخلو من العبودية والاستغلال، لا سيما وهي تذكرهم بانهم لن يخسروا شيئا، فهذه الجثة المصلوبة في المشنقة لم تنحني، حتى وان تم التمثيل بها، فالأمر لا يعدوا الا إركاعاً واخضاعاً للعبيد فقط، أما امكانية الانحناء بعد الموت فهي مالم تكن للقيصر ولا يستطع حتى تخيلها، وإن عبث بالجثث:

" امنحك – بعد ميتتي – جمجمتي

تصوغ منها كاسا لشرابك القوي"

لا يخفى هذا الاستهزاء بما يفعل بجثث الثوار حيث يظهر الفعل (امنحك) ارادياً، وانا كانت الانا هنا ميتة، لكن المجد الدائم، هو ما يمنح، فالموت لا يقتل خلود المجد، فمقدرة القيصر لا تستطع ان تحني الارادة وانما تقتصر على العبث بالجثث، وبقي الموت يرد اعتراضيا ليس رئيسا في التركيب، وهو يتقابل مع المنح، حتى يشكل الاستبعاد لاهميته (- بعد ميتتي -)، لكن النص يعود ليكرر ان (الكرامة، الجبين، الانا، ال لا) لا تمنح حياة هانئة، لكن هل تستحق الحياة ان تعاش دونها، فحتى سيزيف لم يعد عبدا، بل ترك الصخرة:

" سيزيف لم تعد على اكتافه الصخرة

يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيق

والبحر .. كالصحراء.. لا يروي العطش

لان من يقول "لا" لا يرتوي الا من الدموع !

فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق

فسوف تنتهون مثله .. غدا"[٣٨][١]

[١] – المجموعة الشعرية امل دنقل: ١٤٨

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

النهاية هنا هو الموت، الذي ما تعلوه الكرامة حتى يصبح العبيد لن يخسروا شيئا سوى اغلالهم، اما الثائر المتجاوز فهو يعرف جيد ثمن ال(لا) التي يطلقها، فان المغفرة انكسارا للذات، ومن يمنحها لا يقبل الا اذا حني الجبين اليه، وتكمن المفارقة بين الحرية والعبودية في ان يطلب من ذاق ان يكون حرا عبودية جديدة باسم المغفرة:

الله. لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال لا !

والودعاء الطيبون ...

هم الذين يرثون الارض في نهاية المدى

لانهم ... لا يشنقون !"[٤٠]

ب- الانزياح التقابلي:

ان نص القناع غالبا ما يستجلب معه ثنائيته التضادية في تقابل المواقف. وكلمات سبارتكوس الاخيرة تستدعي حضورا وغيابا مختلفا عما هو متعارف عليه في ثنائية الحضور والغياب، فغياب هانيبال مثلا ينوب عنه سبارتكوس المنتظر له، وغياب القيصر ينوب عنه قيصر جديد، فالادوار هنا تستبدل ولا يكون النص غيابا تاما وحضورا تما، حتى ان ثنائية (الصباح x المساء)، هي تختلف في دلالتها عن ثنائية (الليل x النهار) المتعارف عليها، كون الصباح والمساء جزء من النهار، وتستمر هذه الثنائيات الضدية بالحضور معا، الربيع لا يقابله الشتاء بل الصيف (الربيع x الصيف)، والصحراء لا يقابلها المفازات الخضراء او الانهر العذبة بل البحر (الصحراء x البحر).

وتستمر الثنائيات الضدية بالتقابل والحضور في ان واحد دون غياب تام لاحدهما، (الجبين x العنق)، (الثائر المشنوق x العابرون في الميدان). ان هذا التضاد يحمل ازدواجية في الحضور معا، خالقا اثره في مواجهة الثوري للسلطة والدعوة الدائمة للثورة ضد الاستغلال. ففي الوقت الذي يعد القيصر عدوا متمثلا باي سلطة تستعبد البشرية، فهو يوكد حضور الثائر معه، الطاغية يحضر بمشنقته وعبيده واستبداده. والثائر يحضر بجبينه وكرامته وحلمه بيوم سعيد للبشرية.

وفي المقابل تخلق ثنائيات ازدواجية الموقف، هذه الازدواجية تعني الاتحاد، أو كما عبر عنها النص بالمزج الذي يجعل المواقف المتشابهه تتداخل فيما بينها، حتى كأن الزمان لم يتغير، تتحد من خلال التسلط والهيمنة والاستبداد، أو الثورة والحرية والكرامة، ولجميع هذه ادواته التعبير، فالمشنقة أداة تعبيرية تحيل إلى الاستبداد، وهي تخلق عتبة اللقاء بين الجبين كمدلول للكرامة، وبين الرقبة كمدلول للذل والامتلاك من قبل عقلية الهيمنة التي تسود تاريخ الاستبداد، لذلك تحضر شخصيات من عوالم مختلفة وتتفق في المواقف القمعية، فالقيصر والاسكندر الأكبر، في حين نلاحظ اتحاد آخر بين سبارتكوس وهانيبال، وهنا تكون المواجهة قائمة دون غياب في الثنائيات الضدية.

ث-الانزياح الرمزي: إن النص يمنح اسسا استعارية[٤١] لم يكتفي فقط بالقناع لرمز سبارتكوس، وإنما استحضر مجموعة رمزية هائلة، مقسمة بين الثوار المستبدين، وهنا يبدو استدعاء (هانيبال) القائد الافريقي المحنك في الحرب، والمدافع عن قرطاجة، أمام رمز آخر وهو الاسكندر الأكبر، القائد اليوناني المحتل للبلدان، والمستبيح لأراضيها، وهذا الحضور المزدوج للرمز، يسعى من خلال المعرفة التاريخية لفهم طبيعة الصراع الجاري، لذا تظهر روما أمام قرطاجة، قرطاجة التي يدافع عنها هانيبال وروما المستبيحة بقيصرها واسكندرها، واستمرار الهيمنة فيها وتجدد طغاتها:

" يا اخوتي الذين يعبرون في الميدان بانحناء

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

منحدرين في نهاية المساء

لا تحلموا بعالم جديد ..

فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد."[٤٢]

وهذا التبادل في الأدوار التاريخية لا يبتعد عن أطر المنظومة الفكرية في الصراع بين الشرق والغرب، الشرق المُستباح، والغرب المستبيح، وهذا الصراع يجعل من حلم النصر هو دخول أحدهما، فسبارتكوس يسعى للوصول إلى أقواس النصر في روما، واخضاع شيوخ روما، لكن الحلم لا يستمر، فهانيبال لم يأت ويرى بعينيه احتراق قرطاجة.

إن الرمز حول النص من مدينة سبارطة إلى قرطاجة، أو إلى أي مدينة أخرى تستباح، ومن خلال المفهوم الأممي للمستضعفين، يتم تحول سبارتكوس للدفاع عن قرطاجة، ويتم الدفع بهانيبال إلى اقتحام أقواس النصر في روما، وهذا الاستبدال التاريخي جاء من تغيير جغرافي في مكان الرمز، ولا غريب أن الرمزين لم يحققوا ما يصبون إليه، لكن نظرتهم المنصبة من المشنقة، وال (لا) التي اطلقوها توحدهم:

" وإن رأيتم في الطريق هانيبال

فأخبروه أني انتظرته مديّ على أبواب روما المجهدة

وانتظرت شيوخ روما – تحت قوس النصر – قاهر الابطال

لكن هانيبال ما جاءت جنوده المجنّدة

فاخبروه انّني انتظرته .. انتظرته..

لكنه لم يأت !

وأنّني انتظرته .. حتى انتهيت في حبال الموت

وفي المدى قرطاجة بالنار تحترق"[٤٣]

توكد نهاية النص على الصمود والاستمرار، وتمثل فاعلية الانتظار شكلا من الثبات[٤٤]، ويتجه النص في منحى سياسي ثوري واضح، وهو قد كتب بعد نكسة حزيران ب ٨ ايام[٤٥] مما يتضح صورة الصراعات القائمة في النص، والتي تقوم في صراعات متعددة، الصراع مع الاسكندر الأكبر العدو الخارجي، والصراع مع المستبد الداخلي، وخذلان المناصرين، وغياب الدعم الفاعل في المعركة، المتمثل بتأخر هانيبال، مما أدى احتراق قرطاجة نفسها.

نتائج البحث

- تمكننا الاسلوبية من الكشف عن تميز التقنيات الفردية للأديب المستخدمة في النص الادبي، محولة فكرة الجمال الى معرفة رصينة لها مسبباتها.
- على الرغم من نصية الاسلوبية بالكامل، لكنها تبرز في نتائجها التحليلية التمايز الفردي في التعامل مع اللغة.
- اعتمد نص كلمات سبارتكوس الاخيرة، على الصورة المسبقة في ذهن المتلقي عن شخصية سبارتكوس، ومستخدمة هذه المعرفة المسبقة للبطل كبنية نصية انطلقت منها.
- تعدد التقنيات المستخدمة في نص كلمات سبارتكوس الاخيرة، لكن عنصر التقابل والثنائيات كان الابرز فيها.
- تمثل القصيدة احد تمظهرات نص القناع كتقنية فنية انعكست في النص، وحولت المتحدث الى الرمز نفسه.

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

– كانت الفاظ التمرد والرفض مهيمنة على بناء الجملة في النص.

– اخذت ملامح السرد تظهر في خطاب القصيدة من خلال تقنيات كالوصف والوصية.

الهوامش

١ــ ينظر : في الأسلوب الأدبي، د. علي أبو ملحم ، ط٢، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ١٩٩٥م : ٧.

٢ــ الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية)، احمد الشايب، ط٨، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩١م : ٤٤.

٣ــ علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، ط١ ، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م : ١١٦.

٤ــ اللغة والأسلوب، عدنان بن ذريل، مراجعة وتقديم، حسن حميد، ط٢، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٦م : ١٣١.

ـــ Stylistics, Pierre Giroud, 2nd floor, The Cultural Affiliation Center, 1994 AD: 17.

٦ــ ينظر: على سبيل المثال معجمات المصطلحات الحديثة كـ(معجم المصطلحات الأدبية) للدكتور سعيد علوش مثلاً وغيره من المعجمات.

٧ــ ينظر : بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، د. محمد عبد المطلب، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م : ١٧.

٨ــ ينظر : النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م : ٣٦.

٩ـ ينظر : في الأسلوب الأدبي : ٧.

١٠ــ الأسلوب والأسلوبية ، الجربي : ٢٠ وما بعدها.

١١ــ ينظر : مدخل إلى علم الأسلوب : ٥١-٥٢.

١٢- ينظر : الأسلوبية، بييرجيرو:٥١،٩٧،١١٥، واللغة والأسلوب : ١٣٥ وما بعدها.

١٣ــ ينظر: الأسلوبية مناهجها وتجلياتها، موسى ربابعة : ١٠

١٤ـ الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي الدار العربية للكتاب، ردمك، ط٣، ١٩٩٩ : ٣٤- ٣٥

١٥ـ علم الأسلوب. مبادئه واجراءاته، صلاح فضل، دار الشرق، القاهرة : ١٨

١٦ـ ينظر: الأسلوبية، بيرجيرو: ٩٧

١٧ـ ينظر: المصدر نفسه: ١١٥

18- The pleasure of the text, Roland Barthes, translation, Hummer Okan, East Africa, Casablanca, 1996, :34.

١٩ــ شعرية الانزياح، اميمة عبد الرزاق الرواشدة ، دار امانة، عمان – الاردن، ٢٠٠٥ ، :٣٣

٢٠ــخطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جنيت: ترجمة محمد عبد المعتصم ، وعبد الجليل الازدي، و وهمر الحلي. المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة ط٢، ٢٠٠٠ : .

٢١ الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثقافة والارشاد، دمشق، ١٩٨٨، : ٨٠

٢٢ــ ينظر: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية الى العبثية، د. نبيل راغب، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧ ، : ٢٣

٢٤ـ ينضر: المصدر نفسه. : ٣٦

٢٥ــ أسلوبية الرواية، : ٦

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

٢٦ـ بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٦٤، ١٩٩٢: ١٢٢

٢٧ـ النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب والادباء، سوريا - دمشق، ٢٠٠٠: ٨

٢٨ـ –أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث: د. البدراوي زهران، دار المعارف، القاهرة، د.ت: ٨

٢٩– مدخل إلى علم الأسلوب. د. شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض،١٩٨٢: ٤٥_٤٦.

30- The method of perceiving strategy, j. L. Epstein, translated by Khaled Sahar, Al-Aqlam Magazine, No. 1, 1998,: 54

٣١ـ -جماليات الأسلوب في رواية مجرد ٢ فقط، د. موسى ربايعه، مجلة الاقلام، العدد ٣. ١٩٩٨: ٣٣

٣٢ـ بلاغة الخطاب وعلم النص: ٢٩٦

٣٣ـ ديوان الجواهري، محمد مهدي الجواهري، جمعه وحققه ابراهيم السامرائي، علي جواد الطاهر، سامي المخزومي، رشيد بكتاش. مطبعة الاديب البغدادية. ١٩٧٣. ٢٢

٣٤ـ الاعمال الشعرية امل دنقل: مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٥: ١٤٧

٣٥ـ المجموعة الشعرية امل دنقل: ١٤٧ ـ ١٥٠ - ١٥٢

٣٦ـ الاعمال الشعرية امل دنقل: ١٤٧

٣٧ـ المصدر نفسه : ١٤٧

٣٨ـ المجموعة الشعرية امل دنقل: ١٤٧ - ١٤٨

٣٩ـ المجموعة الشعرية امل دنقل: ١٤٨

٤٠ـ المجموعة الشعرية امل دنقل: ١٤٨

٤١- Abdulhussein Hadad Knaihil (Ph.D) and Ali Abdulhussein Hadad(Ph.D). Ambiguity in Modern Poetry: An Artistic View. Maisan Journal for Academic Studies, Vol. 12, No. 22, June 2013.

٤٢ـالاعمال الشعرية امل دنقل: ١٥٢

٤٣ـ المصدر نفسه: ١٥٣

٤٤ Qasim Najim Abid(Ph.D). The Structure of Action in New Arabic Novel. Maisan Journal for Academic Studies. Vol. 12, No. 33, June 2018.

٤٥ ـ ينظر: الاعمال الشعرية امل دنقل تاريخ كتابة القصيدة : ١٥٣

المصادر والمراجع

الأسلوب استراتيجية ادراك، ي. ل.ابشتاين، ترجمة خالد سهر، مجلة الاقلام، العدد ١، ١٩٩٨.

أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث: د. البدراوي زهران، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب البلاغية، احمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية ط٨ ، القاهرة، ١٩٩١م.

أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م.

الأسلوبية والاسلوب، عبد السلام المسدي الدار العربية للكتاب، ردمك، ط٣، ١٩٩٩م.

الأسلوبية، مناهجها وتجلياتها، موسى سامح ربايعة، دار الكندي، الأردن، ط١، ٢٠٠٣م.

الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة، منذر عياشي، ط٢، مركز الانتماء الحضاري، ١٩٩٤م

الأعمال الشعرية أمل دنقل: مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٥م.

www.misan-jas.com (Arabic Impact Factor) - 1.1 ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X

بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٦٤، ١٩٩٢م.

بناء الاسلوب في شعر الحداثة، د. محمد عبد المطلب، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م .

جماليات الأسلوب في رواية مجرد ٢ فقط، د. موسى ربايعه، مجلة الاقلام، العدد ٣. ١٩٩٩م.

خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جنيت: ترجمة محمد عبد المعتصم ، وعبد الجليل الازدي، و وهمر الحلي. المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة ط٢، ١٩٩٧م.

ديوان الجواهري، محمد مهدي الجواهري،

شعرية الانزياح، أميمة عبد الرزاق الرواشدة ، دار أمانة، عمان – الأردن، ٢٠٠٥.

علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، ط١ ، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م.

علم الأسلوب. مبادئه واجراءاته، صلاح فضل، دار الشرق، القاهرة

في الأسلوب الأدبي، د. علي أبو ملحم ، ط٢، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ١٩٩٥م.

الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثقافة والارشاد، دمشق، ١٩٨٨م.

لذة النص، رولان بارت، ترجمة، همر اوكان، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٦م.

اللغة والأسلوب، عدنان بن ذريل، مراجعة وتقديم، حسن حميد، ط٢، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٦م.

مدخل إلى علم الأسلوب. د. شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض،١٩٨٢م.

المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، د. نبيل راغب، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧م.

معجم المصطلحات الأدبية للدكتور سعيد علوش

النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب والأدباء، سوريا - دمشق، ٢٠٠٠م.

المصادر الاجنبية:

-Stylistics, Pierre Giroud, The Cultural Affiliation Center, 1994

-The pleasure of the text, Roland Barthes, translation, Hummer Okan, East Africa, Casablanca, 1996.

-Stylistics Pierre Girund Second edition Dar Alintima' Al-Hadari 1994

Abdulhussein Hadad Knaihil (Ph.D) and Ali Abdulhussein Hadad(Ph.D). Ambiguity in Modern Poetry: An Artistic View Misan Journal of Academic Studies, Vol. 12, No. 22, June 2013.

- Qasim Najim Abid(Ph.D). The Structure of Action in New Arabic Novel. Misan Journal of Academic Studies. Vol. 12, No. 33, June 2018